



Intericonicidade: funcionamento discursivo da memória das imagens

Nilton Milanez Correio

Universidade do Sudoeste da Bahia, Estrada do Bem Querer, km 4, Cx. Postal 95, 45083-900, Vitória da Conquista, Bahia, Brasil.
 E-mail: nilton.milanez@gmail.com

RESUMO. Este artigo propõe evidenciar os aspectos teóricos e metodológicos que configuram o quadro do funcionamento discursivo de imagens sob uma perspectiva da memória, denominada intericonicidade por Jean-Jacques Courtine, o pai do conceito de memória discursiva na Análise do Discurso. Essa possibilidade aponta para a historicidade das imagens tanto em relação a seus traços formais quanto à repetição de seus discursos. Tomarei a pintura *As Gêmeas*, 1940, do pintor brasileiro Alberto Guignard para colocar em evidência um quadro genealógico de imagens que colaboram para a compreensão e operacionalização da noção estudada.

Palavras-chave: análise do discurso, intericonicidade, imagem, memória.

Inter-iconicity: discursive functioning of memory images

ABSTRACT. The theoretic and methodological aspects which comprise the discursive functioning of images within a memory perspective are highlighted. Jean-Jacques Courtine, who first investigated the concept of discursive memory in French Discourse Analysis, was referring to inter-iconicity. The possibility deals with the historicity of images with regard to their formal traces as well as to the repetition of their discourses. The painting called *As gêmeas* [The twins], 1940, by Brazilian painter Alberto Guignard, is focused to discuss the genealogical scheme of images which collaborate to the understanding and operability of the concept under analysis.

Keywords: discourse analysis, inter-iconicity, image, memory.

Introdução

História: o percurso da intericonicidade. Jean-Jacques Courtine fez parte do grupo de Michel Pêcheux com quem no campo profissional desenvolveu pesquisas e, no campo pessoal, laços de amizade, que comumente aparecem nas falas de seus textos mais recentes (COURTINE, 2010, 2011, 2012, 2013). Diferentemente de como entendemos certa atribuição de conceitos a um determinado pesquisador no seio da Análise do Discurso como disciplina, trata-se, porém, de problematizações cujas denominações específicas designavam, me parece, muito mais o pensamento daqueles analistas enquanto grupo de estudiosos, antes de serem de autoria de um autor único.

Courtine, em uma de suas entrevistas no Brasil, fala dos conceitos que permeavam a pesquisa daquela época como uma produção coletiva. No que concerne o discurso político, Courtine (2010, p. 21) diz:

Ora, essa questão – articulada àquela das formações discursivas, do interdiscurso, dos pré-construídos – se encontrava bem no centro do dispositivo teórico que nós tentávamos então construir.

Tal pronunciamento na enunciação de um ‘nós’ faz ressoar um tempo de pesquisa e discussões no

qual a produção do pensamento era muito mais valiosa do que a atribuição de paternidades. Enfim, o nosso universo acadêmico nos exige essa ordem do discurso científico e a ela me entrego.

A questão que envolve a noção de intericonicidade, desenvolvida por Jean-Jacques Courtine¹, remonta à efervescente época dos estudos do discurso no final dos anos 1960. Dessa forma, o conceito de interdiscurso faz parte para a compreensão do conceito de intericonicidade. De acordo com Pêcheux (1997, p. 167),

[...] o interdiscurso enquanto discurso-transverso atravessa e põe em conexão entre si os elementos discursivos constituídos pelo interdiscurso enquanto pré-construído, que fornece, por assim dizer, a matéria prima na qual o sujeito se constitui como sujeito falante.

Assim, podemos dizer que há sempre um ‘já lá’, que pode ser apreendido por meio do interdiscurso. Digamos que essa transversalidade que se situa no interior e no exterior do discurso deixa rastros nos

¹Cf. Entrevista com Jean-Jacques Courtine que realizei em 27 de outubro de 2005 na Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Registro audiovisual com o selo do Labedisco – Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo – e de livre acesso no site do Labedisco – Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo.

dizeres dos sujeitos e afeta, de certo modo, o próprio sentido das palavras. Pêcheux (1997) denomina esse interior do discurso como intradiscurso, que, como nos apresenta, é um efeito da transversalidade do discurso dentro do próprio discurso, ou seja, no fio do discurso do sujeito. Trata-se, portanto, de uma interioridade determinada pelo exterior do discurso, que será modificada e ampliada por Courtine na continuidade de suas pesquisas.

Essa produção interdiscursiva era promovida no seio de análises linguísticas que marcavam os estudos daquela época. Sendo assim, esse é um dos alicerces para a criação do conceito de memória discursiva, cunhado por Jean-Jacques Courtine, em 1981, na sua tese *O discurso político endereçado aos cristãos*. Ao lado do conceito de interdiscurso, mobilizado pelo grupo de Pêcheux em Paris, Courtine aproximará o conceito de enunciado, desenvolvido por Michel Foucault, em 1969, em seu livro *Arqueologia do Saber*. Esse intrincamento de duas posições discursivas baseia o que Courtine (1981, p. 52) denominou de memória discursiva, afirmando que “A noção de memória discursiva concerne à existência histórica do enunciado no interior de práticas discursivas”. Esse tipo de operacionalização do discurso vai colocar muito fortemente e por um tempo muito longo, chegando até os dias de hoje com grande importância, o conceito de enunciado no viés foucaultiano.

Depois desse momento de estabelecimentos teóricos vão se lançar as bases para o estudo do funcionamento discursivo das imagens para além de um modelo de língua ao qual estávamos acostumados. Preciso dizer que nesse meio tempo, em 1983, Courtine passa 20 anos ensinando e pesquisando na *UCLA* em Santa Bárbara nos Estados Unidos e afasta-se das discussões francesas em torno das questões do discurso. Retorna à França, em 2003, na Sorbonne Nouvelle, Paris III, mas não sem, é claro, estar fortemente clivado pelas atitudes discursivas das quais sempre fez parte, ainda que declare não ser mais um analista do discurso, não pelo menos nos moldes do que se fazia na época em que deixou a França nos anos 1980. Nesse retorno à Paris III, então, introduz a noção de intericonicidade.

É depois desse intervalo que Courtine volta ao cenário francês e traz suas preocupações acerca da historicidade das imagens, apontadas em seus cursos na Sorbonne Nouvelle, cursos dos quais tive a oportunidade de participar tanto na época da apresentação da noção de intericonicidade em 2003-2004, em doutorado-sanduíche, quanto de uma fase revisitada e verticalizada sobre a noção em 2011-2012,

período de meu pós-doutoramento. Nesse novo momento, Courtine deixará claro que quer fazer a arqueologia do imaginário humano (MILANEZ, 2009; COURTINE, 2011) e, para isso, retoma e reforça o lugar do conceito de enunciado para Foucault, repetindo-o agora não mais para as análises linguísticas que marcaram seus trabalhos anteriores, mas para evidenciar o caráter não verbal que o enunciado propõe como ferramenta, podendo ser utilizada para analisar imagens, fato que havia escapado a ele e a seu grupo nos anos 1980, de tão embevecidos que estavam pelas marcas formais do discurso linguístico.

Em resumo, a noção de intericonicidade é a apresentação de um trabalho de pelo menos 20 anos, que tem em seu bojo a formação dos canteiros da Análise do Discurso. Assim, Courtine me diz em entrevista sobre a formulação da intericonicidade:

[...] a intericonicidade supõe as relações das imagens exteriores ao sujeito como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma genealogia como o enunciado em uma rede de formulação, segundo Foucault. Mas isso supõe também levar em consideração todos os catálogos de memória da imagem do indivíduo. Eu tenho a tendência de dar a essa noção de intericonicidade no momento uma extensão maior do que dei nos cursos dos quais você participou, quando me servia mais de colocar as imagens umas com as outras, da mesma maneira que o discurso é atravessado pelo interdiscurso. Acrescentaria ainda uma dimensão suplementar, indo de um lado mais antropológico para situar o indivíduo, o sujeito, não só como produtor, mas também como intérprete, e de certa maneira como suporte das imagens dessa cultura. (MILANEZ, 2006, p. 169)

Temos, sob essa perspectiva, dois pontos que saltam aos olhos. Um deles, como tenho frisado, é o enunciado, de caráter teórico e metodológico. O outro é o próprio lugar que o sujeito analista ocupa no quadro sócio-histórico, primeiro da análise das imagens, depois como próprio produtor das imagens que nos rodeiam, além de assumir o lugar de uma maquinaria imagética arquivista do conjunto midiático que nos constitui e é por nós constituído. Aceitarei com poucas armas enfrentar esse conceito, mobilizando o conceito de enunciado e as fundamentações que ele me propõe enquanto analista, para interpretar imagens. De modo diferente como fiz em trabalhos anteriores (MILANEZ, 2006, 2011a e b), discutirei o enunciado e sua relação com a intericonicidade a partir da tela de um pintor brasileiro da década de 1940, a fim de compreender o funcionamento da memória no campo discursivo das imagens.

Da língua ao discurso da imagem

Tomarei, então, como objeto para um tratamento discursivo a tela *As Gêmeas*, de Alberto Guignard, datado de 1940, pintado a óleo, de 84 x 106 cm, que retrata as irmãs Léa e Maura sentadas em um sofá sob um fundo de paisagem, exposta em uma das salas do Museu de Belas, no Rio de Janeiro, na Avenida Rio Branco. Pergunto-me como se poderia olhar para esse *corpus* ardente de interpretação sem repetir os modelos linguísticos tão difundidos pela AD? Sob que aspectos considerar o corpo como produtor, receptor e (re)criador de imagens? O que nos auxiliaria a investigar essa produção imagética que se dá a ver tanto fora quanto dentro de mim? Que formulações abarcariam a constituição de uma história das imagens vistas para a produção de sentidos dessa tela?

Nesse percurso, não podemos encarar a pintura de Guignard sob a égide de uma formulação subordinada à realização da língua dentro de estruturas linguísticas. Portanto, o tratamento que cabe a uma pintura não é, obviamente, o mesmo dado à língua: não se pode estudar essa tela como se investiga o funcionamento de uma frase, uma proposição ou um ato de linguagem. A imagem não existe da mesma forma que a língua. Precisa, então, de uma noção que dê conta dessa abertura em torno da configuração do objeto estudado. A pintura de Guignard demanda, sim, uma sintaxe, mas é uma organização icônica que foge ao linguístico. Dessa forma, *As Gêmeas* não é um enunciado igualmente a uma formulação linguística da maneira como concebeu Pêcheux para o estudo da materialidade da língua, momento de um estruturalismo que reduziu o discurso estritamente ao linguístico, viabilizado no estudo do intradiscorso e sua relação manifesta nos níveis das formulações linguísticas indissociáveis do interdiscorso, conceitos estruturados essencialmente sobre o funcionamento da língua, ainda que tenha esboçado enunciações sobre a imagem em *Papel da Memória* (PÊCHEUX, 1999).

A meu ver, a presente imagem pode ser, entretanto, mais adequadamente tratada sob a realização do enunciado do modo como concebeu Foucault, que focaliza não mais uma formulação, mas uma função que se debruça sobre estruturas e unidades, sim, mas buscando as possibilidades que fizeram com que elas aparecessem em um determinado tempo e espaço. O enunciado não é gramatical e não tem a ver com um sintagma e suas regras de construção dentro de um quadro de linhas canônicas que se sucedem e se permutam. Para Foucault (2008, p. 96), o enunciado não é uma estrutura, é uma “[...] função que é preciso descrever

agora como tal, ou seja, em seu exercício, em suas condições, nas regras que a controlam e no campo em que se realiza”.

Enquanto o estudo da materialidade da língua questiona as regras que propiciaram a construção de certo enunciado para considerar o que regularia a construção de outros enunciados semelhantes, a materialidade do enunciado nos causa a insuportável curiosidade dessa pergunta colocada por Foucault (2008, p. 30): “[...] como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar?” Isso quer dizer que um enunciado como uma pintura tem uma existência dentro de um conjunto de signos permitindo que as regras e as formas que a gerem a atualize, considerando-a, primeiro de tudo, como uma existência singular, e esse é o ponto a ser destacado, que não se confunde com a mesma existência de um grupamento de signos que caracterizam a língua.

Enfim, trouxe esses curtos pontos para mostrar que há um trabalho discursivo essencialmente com a língua que pode, certamente, ser deslocado para se pensar a imagem. Opto, claro, pelo conhecimento que pode ser deslizado de seus lugares comuns, mas insisto que eles acabam sendo um paliativo e, por vezes, vão aumentando as rupturas entre o objeto e seu funcionamento se formosmos conceitos cristalizados sobre a língua para estudar as imagens. O estudo em materialidade linguística é o ponto de partida para se pensar a imagem, mas esse *medium*, como denominou Belting em sua *Anthropologie des images* (2004), se materializa por meio de suportes, outros que clamam por conceitos que precisam se ampliar, se remodelar para atender as necessidades de um novo tempo, as preocupações dos estudiosos e suas novas máquinas discursivas já em pleno segundo decênio dos anos 2000, diferentemente do que se fazia e como se vivia nos anos 1960 e 1970 (MILANEZ, 2009).

Enunciado e imagem: o funcionamento discursivo de *As Gêmeas*

Colocados tais posicionamentos, para compreender o enunciado, acredito que tenho que esmiuçar um pouco essa ideia de função que coloca em questão a) as condições que fazem com que determinado enunciado exista, b) o campo do conhecimento que faz com que ele se realize, c) a descrição e compreensão das regras que o controlam e, acrescento ainda, d) posição de um sujeito, que vive, dá forma e sentido ao enunciado; por isso, cada um dos itens didaticamente elencados aparecerá sempre atrelado à posição do sujeito e e) à eleição dos posicionamentos no enunciado em um momento dado, que brota da posição do sujeito.

Vou, inicialmente, abordar essa rede enunciativa dentro de um caráter bem estreito, aquele da posição de um sujeito dentro de um museu diante de um quadro para, depois, seguindo a pontuação dessas mesmas questões, tomá-las no interior de condições mais largas na história das imagens e nas alianças que se produzem no referencial da Análise do Discurso sob a perspectiva dos estudos foucaultianos.

Eis *As Gêmeas* (Figura 1), fotografada pela artista plástica carioca Graça Gama, que cedeu a imagem para este estudo.



Figura 1. *As Gêmeas*, 1940, Alberto Guignard (GUIGNARD, 2013).

As condições que fazem um enunciado existir

Quero, com olhar de espectador, compreender um sentimento que tive parado em pé diante do quadro de *As Gêmeas*: um estranhamento que, em um primeiro momento, não soube explicar, um incômodo de nó na garganta, franzir de testa, engolida seca, ou seja, da posição de um sujeito marcado por uma história de imagens midiáticas e imaginadas. Centro, portanto, a problematização do discurso sobre essa imagem da perspectiva do sujeito que olha uma tela pela primeira vez em um museu no Rio de Janeiro, objetividade da prática cotidiana do turismo, nesse caso em particular, que transpôs os muros da realidade nos instantes em que meu corpo como receptor de imagens buscava compreender *As Gêmeas*, como armazenador de imagens, para gerenciá-las futuramente e colocá-las em jogo com o arquivo de imagens que tenho registrado das memórias visuais que nos cercam num mundo prioritariamente de imagens.

Temos a presença de algumas materialidades de forma bem objetiva e palpável que dão contornos daqueles mais imediatos para a obra de Guignard. A tela *As Gêmeas*, pendurada na parede e não sobre

uma cadeira ou no teto, constrói um ângulo de visão específico para o sujeito, que vê a tela de frente a frente, com um tamanho que se enquadra ao escopo de sua visão, como um enfrentamento: as gêmeas olham o sujeito que as olha, um flerte, um (ir)reconhecimento. O espaço no qual o quadro está inserido, o museu, já nos coage para um olhar determinado, o do olhar do sujeito solene como em um ritual. As peças expostas têm uma soberania que precisa ser respeitada, sem ser tocada, sem avançar o sinal que marca a distância do corpo até a obra. Posição ambígua do sujeito, que ao mesmo tempo que aceita o ritual da solenidade artística, anda por entre salas olhando e deixando de olhar com intensidade ou desprezo uma porção de telas da mesma maneira que um *flâneur* anda pela cidade a busca de um lampejo que chame sua atenção e o prenda como observador. Nesse caminhar por entre celebridades artísticas, muitas são excluídas, até que o espetáculo do divino e do intocável se materialize no encontro fulminante entre o sujeito e sua imagem. Sua?

‘A posição do sujeito face ao enunciado’. O que propiciou que eu tivesse essa sensação particular de estranhamento diante dessa tela em meio a tantos outros efeitos sensoriais que ela poderia me causar? Experiência minha, singular, subjetiva? Sabemos que como sujeitos temos possibilidades de resistências e transfigurações face a nossos objetos, mas a parte que nos coage é comum a todos, uma vez que as memórias, pelo menos em sentido largo, tem seu lado individual e coletivo. Por isso, *As Gêmeas* produzem um discurso de estranhamento que fazem emergir inúmeras imagens mentais de cunho coletivo que as colocam nesse lugar do desconforto, que poderia parecer ser metafísico (quem me dera...), mas que possui materialidades bastante concretas e que não fazem parte da minha vida singular como sujeito de imagens.

As imagens dentro de mim e que são compartilhadas, modificadas, invertidas, apagadas e reinventadas pelo seio sociocultural-histórico não são somente minhas em particular, mas fazem parte da ilusão de uma coletividade que quer acreditar que elas seriam únicas. Tudo isso é que faz com que possamos considerar essa pintura como um enunciado, o que coloca em um nível bem fraco quem o pintou, quem os colocou ali naquele museu – marcas de traços apenas provisórios em relação aos sentidos que a posição do sujeito que compõe a tela como enunciado pode provocar. Essas pontuações não me permitem vasculhar aqui o que se poderia denominar de unidade da obra, colocando em jogo as escolas das quais Alberto Guignard participou, suas influências, nem mesmo a data da obra em um

tempo localizado ou até a mudança de sua vida afortunada em infortúnios ou a insistência das observações sobre o lábio leporino do pintor, ainda que esses sejam elementos tomados por algumas correntes para compreender as condições de certas enunciações/enunciados.

Descrição e regras da imagem como enunciado

Para isso, gostaria de apresentar-lhes como vejo as materialidades do enunciado em *As Gêmeas*, que irão compor o estranho que surge da memória do arquivo visual sócio-histórico, sob a ótica do discurso. Para a descrição do quadro, lembrei, à primeira vista, de conhecimentos sobre o risco dos quadros e as linhas que são esboçadas antes mesmo que o quadro seja pintado e, em um segundo momento, baseei-me na experiência das análises de Michel Foucault (2004) para construir os significados de pinturas de Manet. O que me chamou a atenção nesse estudo de Foucault foi a repetição de identificar em várias telas as posições das linhas que os compunham. Tomada essa vivência empírica e teórica de empréstimo, comprovei ser relevante pensar o quadro em seu riscado e a configuração das linhas que produzem esse discurso imagético.

Quando falo das regras que constroem o enunciado, estou me referindo a um tipo de verdade que prevalece e que emerge da ordem da tela como objeto discursivo, uma “[...] verdade que é da ordem do objeto [...] que se equilibra e que se manifesta através do corpo e dos rudimentos da percepção” (FOUCAULT, 2000, p. 441). Levando tais asserções a sério, compreendemos que Foucault atribui ao corpo um valor de verdade, equivalendo-se dizer que todo corpo é atravessado pela verdade e que ela depende da ordem que circunscreve o objeto com o qual estamos lidando, delimitando-o e colocando-o em um sistema de signos vivido duplamente pelo corpo, enquanto objeto e motor da percepção dessa verdade. Corpo e tela são, portanto, objetos de análise, e o corpo dessa interpretação está pintado no quadro e também em frente dele na figura do observador que o olha. Nesse sentido, a imagem da tela, já aí, não é de maneira alguma homogênea, mas reorganizada e tomada como acontecimento pelo corpo que a olha.

Bem, e que linhas, que riscados, esse corpo pode ver no corpo do quadro? A heterogeneidade da tela estabelecerá nessa relação corpo/tela/corpo uma ordem que passa pelas técnicas de pintar. Falo da mais rudimentar delas, da perspectiva e das linhas que traçam a composição do quadro. Identifico essas linhas em quatro categorias: horizontais, verticais, sinuosas e triangulares. É esse olhar elementar de

construtor que me conduzirá às bases do trabalho arqueológico com essa imagem, que coloca as gêmeas em evidência. Como se constitui, então, essa ordem discursiva a partir da imagem que proponho?

As linhas geométricas do discurso

A composição do quadro por meio das linhas que o constituem vão, inicialmente, produzir uma imagem, construindo procedimentos de controle que guiam a nossa percepção da tela e estabelecem uma ordem do discurso, fazendo instaurar o sentimento de estranhamento por meio do confronto e contradição das linhas que ali se cruzam (Figura 2).



Figura 2. *As Gêmeas*, 1940, de Alberto Guignard (GUIGNARD, 2013).

Vamos começar por uma visualização das linhas horizontais do quadro de Guignard. Temos aí três grandes estruturas tomando a leitura do quadro de cima para baixo, seguindo a pedagogia do olhar em nossa cultura ocidental: primeiro, no plano de fundo, as linhas que separam o céu da cidade; segundo, em primeiro plano, a linha que compreende a extensão na altura do cotovelo das gêmeas em consonância com o assento do sofá; terceiro - essa mesma linha se repete na altura dos joelhos das gêmeas que coincide com a beirada do assento do sofá. Em seguida, chamo a atenção para as curtas linhas verticais, no plano de fundo, que situam as pequenas construções, que são percebidas da direita para a esquerda, novamente tomando os parâmetros de leitura aos quais somos culturalmente coagidos, colocando em destaque uma torre, uma pequena igreja e, na sequência linear, um conjunto de prédios. Outras linhas verticais bem maiores são aquelas sobre as quais são pintadas as gêmeas. Sejam verticais curtas e sequenciais ou verticais longas

pontuais, as linhas colocam essas imagens em um mesmo nível espacial. Indico, ainda, linhas que denomino de sinuosas, referindo-me àquelas que delineiam os contornos ondulados e enrolados dos cabelos, que tem o mesmo caimento e sinuosidade do encosto, dos braços e do tecido do assento do sofá. Também, essa mesma sinuosidade pode ser vista nas nuvens que povoam o céu azul acima da cabeça das gêmeas, acompanhando o contorno do cabelo delas.

Essas linhas, portanto, constroem a materialidade da imagem e a inserem em uma determinada ordem do discurso, uma vez que instauram uma posição do olhar marcada e controlada pelos tipos de linhas que apresentei. Essa materialidade não é uma mera técnica arquitetônica para a imagem, ela produz sentidos e cria uma verdade para o quadro que passa da simples percepção de um estranhamento para o reconhecimento dos elementos que constroem esse desconforto da alma, percebido pelo toque do olhar. Estamos passando, então de uma ordem do objeto, ou seja, o arsenal de certa composição técnica do desenho para o conhecimento de uma linguagem tomada como verdadeira: o quadro exala um estranhamento que pode ser determinado materialmente porque a verdade é da ordem do discurso, “[...] uma verdade que permite sustentar sobre a natureza ou a história do conhecimento uma linguagem que seja verdadeira” (FOUCAULT, 2000, p. 441).

Que conhecimento, então, essa imagem faz deflagrar? Em outras palavras, que sentidos vão povoar a percepção que temos dessa imagem, onde elas desembocarão e como conduzirão certa maneira nossa de ver as imagens? Não podemos perder de vista que o que quero demonstrar aqui é como se constrói o sentimento de estranhamento ao olharmos o quadro. Esse sentimento tem vazão por meio da contradição para a qual a disposição dos objetos marcados pelas linhas causa. Os objetos dados, ver pelas linhas verticais, indicam dois lugares distintos, marcados por um espaço externo (o céu azul, os prédios etc.) e um espaço interno (as gêmeas sentadas no sofá). Ora, a lógica do olhar parece assegurar o lugar de onde estão as gêmeas em relação ao espaço exterior, no plano de fundo. Estariam em uma varanda que daria para essa paisagem ao fundo? À primeira vista, a imagem delas sentada no sofá chega a parecer um recorte de uma imagem colada sobre outra, justamente porque elas aparecem em primeiro plano, focalizadas ligeiramente sob um olhar angular de baixo para cima, o que também faz com que elas fiquem em destaque, além, é claro, do tamanho das figuras que lhe são emprestadas. Esse ligeiro descolamento da imagem delas gera uma

flutuação no olhar, como um lampejo de vertigem que por milésimos de segundo nos tira da realidade em que nos amparamos.

As linhas verticais oferecem outro tipo de dissonância. Ainda que os prédios ao fundo possam ser entendidos, em suas características, por uma cidade do interior, estaremos de comum acordo que se trata de um espaço urbano, que não equivale à mesma imagem que nos brota da lembrança das florzinhas do vestido das gêmeas, de tom bucólico em oposição à parca urbanidade atrás delas. Esse elemento não seria válido se não houvesse já a evidência de um desligamento do olhar, como observei, anteriormente e também pela estranheza que nos provoca o fato de descobrirmos nas linhas sinuosas a similitude dos cabelos das gêmeas com o encosto, os braços e o tecido do sofá. Essa característica nos arrasta para um elemento fantástico ao agrupar o corpo ao móvel, deslizando a materialidade corpórea de um sujeito, portanto, animada, para um objeto inanimado, como se lhe trouxesse à vida ou lhe emprestasse a mobilidade humana.

Para além dessas constatações, gostaria de apontar ainda mais uma, um traço fisiognomônico que se acrescenta à tensão produzida pela reunião dos sentidos que estou agrupando para essa imagem (Figura 3).

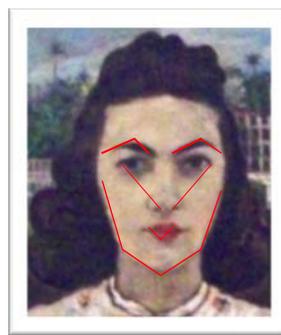


Figura 3. Detalhe da tela *As Gêmeas*, 1940, de Alberto Guignard (GUIGNARD, 2013).

O destaque da boca das gêmeas, de lábios bem vermelhos, cujo desenho sugere um biquinho como em bonecas antigas, tem um percurso que parece surgir do retesamento de certo endireitamento do corpo que reflete sobre o rosto. As sobrancelhas arqueadas, tipo em ‘v’, o rosto triangulado – dos olhos ao nariz, das têmporas ao queixo – e a representação dos lábios como ‘biquinho’, regimentam um grupo de linhas triangulares que fazem a boca expulsar um beijo indesejado: notemos que os lábios, na verdade, estão tensionados para o lado de fora da bochecha, para frente. Enfim,

possibilidades de leitura fisiognômica, que associadas aos detalhes que aponte, fazem parte não mais de um detalhe esperso ou desconectado.

Intericonicidade e memória coletiva

Acredito que Halbwachs (2001), em sua discussão em *Os quadros sociais da memória*, nos dá uma chance de compreensão para esse processo. Halbwachs nos explica que a memória dispõe de quadros bastante simples à qual recorreremos a todo momento para reconstruí-la. Nesse caso, a memória é uma noção que intervém tanto em nosso próprio pensamento quanto no dos outros. Essa forma de relação é um tipo de imposição. Assim, o fato de as imagens se ligarem umas as outras se dá na medida em que elas fazem parte de um conjunto de pensamentos, portanto, de saberes, comuns a um grupo com o qual estamos em relação em um momento dado de nossa história. O estabelecimento da evocação da memória a coloca do lado da posição desse grupo, adotando a veia de suas reflexões, ou seja, podemos reconstruir memórias como um ato de resistência, pois um quadro de memória coletiva nos imprime sua força e nos liga uns aos outros pelas memórias mais íntimas. A isso também se some o fato que as imagens aqui trazidas para a produção de sentidos reaparecem porque correspondem aos nossos anseios, ansiedades e preocupações em um momento presente. Em resumo, ao considerarmos as relações entre as imagens apresentadas, que foram trazidas pela força da memória histórica e pessoal, e a imagem em estudo, estamos colocando-a em uma rede de memória que foge ao acaso e a simples inquietação individual, como nos alertou Halbwachs (2004, p. 30) em sua *Memória Coletiva*, ao dizer que

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós.

Ao nos colocarmos diante de uma imagem, testemunhamos uma relação única e que será marcada, antes de mais nada, pelas recorrências do que acreditamos serem as nossas próprias memórias. Em seguida, na tentativa de reconstituir aquele fato, nos colocaremos diante do outro, lugar determinado sócio-historicamente, que irremediavelmente nos é constitutivo. Nessa corrente, parece que vai se delineando a ideia de memória coletiva e acredito que podemos entendê-la a partir de questões alçadas pelos canteiros do discurso. Fica evidente, assim, que o mecanismo da memória coletiva conta a possibilidade de um esquecimento dessa memória,

que vai reaparecer em outros momentos, mas somente depois de ter passado por um processo de deslocamento intermediado pela posição dos sujeitos face a seu objeto e seu momento histórico. Some-se a isso a marca de uma regularidade entre as memórias, que ao entrarem em batimento, produzem um novo momento de enunciação.

Lembremos que o novo não está naquilo que é dito, mas no seu retorno enquanto acontecimento. Portanto, é a retomada de uma memória no embate com outras que vai produzir um novo acontecimento, da maneira como discutiu Pêcheux (1999), no encontro de uma atualidade com uma memória, problematizado para se pensar a materialidade discursiva da língua e o qual tomamos aqui de empréstimo o mecanismo. Resta-me frisar a dimensão dessa memória, que partindo das relações que o sujeito empreende, ultrapassam as linhas do tempo tanto de um passado mais remoto, como nos lançam a um passado próximo. A reconstrução da memória e sua consequente produção de acontecimento não está fixada somente em um passado anterior ao objeto estudado, mas nos dá a possibilidade de irmos para frente no tempo de produção desse objeto, ou seja, estamos no futuro do *corpus* que investigamos. Dessa perspectiva, o que interessa não é o objeto em si, mas quem olha para aquele objeto, que posição assume e a qual tempo ele, o sujeito, está vinculado. Enfim, a memória coletiva nos dá a possibilidade de nos situarmos enquanto sujeito naquilo que temos de individual e sócio-histórico, mas não somente como meros espectadores da memória do tempo, mas como sujeitos organizadores e recriadores de memória, o que acaba inevitavelmente na instalação de um acontecimento em termos discursivos.

Intericonicidade e domínio de atualidade

Avançamos na tentativa de elucidar um caminho possível para a compreensão da memória das imagens enquanto discurso sob a perspectiva da intericonicidade, vão ficando mais claras as formas de enunciado que podem operacionalizar um acontecimento discursivo, qual seja um deslocamento de sentidos que partem da imagem em questão, conservando de certa maneira seus traços, mas apagando outras, de forma a produzir um novo discurso. A uma imagem sempre subsistirá a outra imagem. Independente da localização dessa imagem no suporte que a carrega, seja nosso corpo ou outro lugar midiático, a imagem pede que a ela seja feita a seguinte pergunta: quem fala naquela imagem? Quais são os seus limites? Quem é o titular daquela imagem? Retomando aqui as questões que Foucault levanta ao pensar as modalidades do

enunciado e as conseqüentes formas que seus encadeamentos estabelecem. O que salta aos olhos é que esse questionamento nos joga diretamente para a dimensão memorial do discurso, fazendo-nos pensar sobre o *status* que um determinado sujeito ou seu grupo possuem para serem autorizados a fazer vingar determinado discurso.

Voltemos mais uma vez a esse objeto de devoção, que se tornou, a essa altura, o quadro de *As Gêmeas*. Para estabelecer o seu lugar na história, precisamos ainda ir mais fundo na investigação de sua produção discursiva, buscando os traços que organizam seu funcionamento no seio de nossa sociedade. Na produção arqueológica de um imaginário nos cabe fazer vazar o *status* de quem tem o direito de estar sendo ali naquela tela de Guignard representado. As moças da tela, aqui sempre referidas por mim como *As Gêmeas*, têm nomes, são Léa e Maura, grafadas na parte de baixo na moldura do quadro. Os nomes com sua singularização trazem também sua espessura histórica, material que deve ser objeto de investigação. Sorte temos de encontrar um trabalho dedicado sobre a obra de Guignard como o de Carvalho (2007), que nos explica que Léa e Maura são as duas filhas gêmeas do senador Barros de Carvalho, que acolheu Guignard como hóspede, no Rio de Janeiro, em sua casa em Laranjeiras, lugar possível da paisagem que vemos ao fundo do quadro.

A arte de um retrato não existe sem a posição de um sujeito, da mesma maneira que não existe um sujeito sem suas condições políticas e históricas. Isso situa Léa e Maura, singularizadas em seus nomes, mas marcadas pela genealogia histórica do pai, um político, posicionamentos que constroem a forma do enunciado baseado em memórias históricas locais, despertando toda uma iconografia da soberania, tomando a família como instrumento. O próprio senador, obviamente, não aparece no quadro, mas está ali presente no que as filhas representam de seu sangue como legitimação e imortalidade pictural de sua continuação, e, ressaltado, em dose dupla.

A memória discursiva das imagens, assim, se materializa como o discurso das presenças de duas moças que tinham, elas e somente elas, o direito de ocupar aquele lugar naquele momento. O discurso ao qual me refiro é o da produção iconográfica da realeza que abundam nossa memória e que a povoam facilmente em *flashes* que podem ser revistadas no universo visual de pinturas dedicadas aos nobres. Nesse vasto arquivo de imagens, à guisa de exemplo, trago a pintura de Renard de Saint André Simon, que tem o título de *Anne d'Autriche e Marie-Thérèse D'Autriche*, rainhas da França, do século XIX (Figura 4).



Figura 4. Anne d'Autriche e Marie-Thérèse D'Autriche, Reinas de France, 1664, de Renard de Saint André Simon (SIMON, 2013).

Insisto somente no fato de que as posições que os sujeitos do quadro assumem são para nós um indicador do domínio ou grupo de imagens que acabam por definir uma situação e uma intericonicidade, auxiliando-nos na decifração de quem fala daquele lugar que se produziu. Esse jogo também mostra a nossa posição enquanto sujeitos nessa rede de formulações. Que discurso, então, se produz nessa interferência da imagem soberana das gêmeas com as filigranas de iconografias de realeza?

A forma que esse enunciado ocupa atribui hierarquias e seus lugares de contemplação para o sujeito dentro de uma genealogia de nosso arquivo memorial. A relação que se estabelece entre os sujeitos do quadro e os sujeitos que olham o quadro é de devotamento a uma divindade que diz os lugares que cada um deve ocupar: reis e súditos. A realeza de *As Gêmeas* deve ser contemplada pelo seu valor soberano simbólico, imposição colocada a nós espectadores por meio de uma gênese da história das imagens vistas, cujos ecos imagéticos chegam até nós dentre os substratos históricos de *As Gêmeas*.

Certamente, estamos diante de sistemas configurados em universos e tempos diferentes, mas a compatibilidade entre essas imagens pode aqui ser compreendida em seu 'domínio de atualidade' (FOUCAULT, 2008), ou seja, certo tipo de material histórico (aqui, o imagético), com características históricas definidas no campo das sensibilidades, que passa por um processo para se reinscrever na história, momento em que promoverá sua re-historização, por meio de seqüências discursivas que se citam.

Em outras palavras, essas duas imagens são extensões históricas que criam um encadeamento seriado de imagens em torno de um acontecimento da história geral universal, produzindo um efeito de atualidade. O eco da tela de André Simon no quadro de Guignard implica uma genealogia histórica que é recuperada e recitada em termos discursivos. Compreendemos, portanto, que é o resultado dos efeitos de memória reverberados pela própria

irrupção do acontecimento, que coloca, seja em forma de repetição, contraste ou refutação um par de imagens a constituir um arquivo em torno dos efeitos de realeza, determinados por uma filiação do que se toma sócio-historicamente como lugares de supremacia e destaque social. Esses fatos, em particular, é que produzem um domínio de atualidade que existem e circulam na memória coletiva, criando materialidades para o que se considera reconhecer alguém como importante ou estar no rol de celebridades históricas, ainda que em lugares e situações muito específicas.

A memória, nesse sentido, ajuda a dar lugar às formas de enunciação e posição dos sujeitos durante o jogo olhar/olhado que o quadro promove por meio de um feixe de relações que não podem ser estabelecidas *a priori*: o funcionamento da intericonicidade não se reduz à justaposição ou seriação de fluxo de imagens internas e externas, mas se dá a ver na escavação dos fósseis que constituem o lugar histórico dos sujeitos para a constituição de seu discurso e na observação das repetições, que se processam no choque entre as materialidades discursivas e os sentidos que elas provocam.

Intericonicidade e domínio de memória

Compreendo, portanto, que a memória também exerce o papel de regulador das imagens em circulação, organizando certo campo de enunciação. Flagramos aqui a constituição de um campo enunciativo ou, em outras palavras, um domínio de memória, assim definido por Foucault (2008, p. 64):

[...] trata-se dos enunciados que não são mais nem admitidos nem discutidos, que não definem mais, conseqüentemente, nem um corpo de verdades nem um domínio de validade, mas em relação aos quais se estabelecem laços de filiação, gênese, transformação, continuidade e descontinuidade histórica.

Ao lermos Foucault, entendemos que os enunciados que tinham um lugar estabelecido anteriormente, perdem a sua cristalização e deixam de representar e ser vistos da forma como eram no momento em que existiram para estabelecer laços, dentro de um quadro que propicia seu deslocamento por meio da dispersão no tempo. É isso que tenho tentado mostrar com o apoio de Halbwachs (2004), agora compreendido no seio do discurso. Busco olhar as imagens em um grupo de encadeamentos não de imagens elas mesmas, mas dos discursos que preexistem nelas, mas que não se manterão na medida em que se amalgamam a novas imagens. Isso nos mostra que a produção dos discursos das imagens enquanto domínio de memória são efeitos de definição, transformação, apagamento e rupturas

com um já-dito. Por isso, as imagens internas e externas passam de memórias sensoriais, observadas, percebidas ou, ainda se quiserem, reais para efeitos de memória.

O domínio de memória focaliza encadeamentos que indicam a referência do lugar de um objeto em certo ângulo da história. O tratamento discursivo das imagens consiste no processo de recuperação de outras imagens e dos saberes que eles fazem aparecer, não para considerá-los com o sentido que tinham no momento de onde estão sendo contemplados, mas para ressitua-los enquanto forma de conhecimento, mecanismo largamente conhecido durante o funcionamento discursivo. Em resumo, o domínio de memória admite vários discursos transversais que o cruzam, funcionando como procedimento de controle de um discurso.

O domínio de memória, portanto, se fundamenta pelo menos em duas grandes questões: a) o controle do sujeito que enuncia, porque ele está preso a uma rede que confessa a sua posição e a escolha de seu olhar; b) a forma de articulação que os objetos assumem no discurso, pois é o tipo de encadeamento, por um sujeito determinado, que vai elencar uma possibilidade delimitada de efeitos de memória, produzindo efeitos de sentido específicos. Isso poderia dar a falsa ilusão do controle do discurso pelo sujeito; c) o modo pelo qual o objeto se constitui enquanto discurso, dito de outra forma, a maneira como determinado objeto em seu modo de articulação com a memória produz tipos de conhecimentos, que são revisitados e reconstruídos ao longo da gênese e da transformação das imagens dentro de um fio discursivo que as liga sob a égide da intericonicidade.

Considerações finais

O final do início de um percurso. Esforcei-me até aqui para mostrar a importância do conceito de enunciado foucaultiano no quadro dos estudos de Courtine para a relevância da noção de intericonicidade. Reafirmo, mas à guisa de inconclusão, como diz Courtine (2011, p. 40), de um lado, que “[...] a intericonicidade supõe, portanto, evidenciar a ligação da relação de imagens” e de outro, fazer isso da maneira que Foucault (2008) propôs em relação ao enunciado como “[...] conjunto de formulações cujo *status* é compartilhado pelo enunciado em questão”, ou seja, sua rede de formulações. Face à economia dos espaços normativos para a escritura dos artigos em nosso país, não poderia fazer uma conclusão clássica. Acredito poder colaborar com as pesquisas acerca da intericonicidade se disser, pelo menos parcialmente,

o que tive a oportunidade de ouvir e discutir nos cursos de Courtine, que segui desde a fundação e encerramento das discussões da noção de intericonicidade na Sorbonne Nouvelle, em 2011, época da aposentadoria de Courtine, seguida de sua mudança para a *University of Auckland* na Nova Zelândia para assumir a cadeira de *European Studies*.

Primeiro, em *Déchiffrer le corps*, Courtine (2012) esclarecerá a relação de intericonicidade com o interdiscurso, questões colocadas por mim e João Marcos Kogawa, da Unicentro, em nossos encontros durante estágio na Paris III. Segundo, destaco o valor de Saussure dos anagramas para a constituição da noção de intericonicidade, largamente citada em seu último curso. Terceiro, é preciso haver uma retomada de Barthes no que se referem aos aspectos da *Retórica da Imagem*, *O Óbvio e o obtuso* e a questão do *punctum* em *Câmara Clara*, questões que já aponte depois da participação de seus cursos em 2004 (MILANEZ, 2006) e que foram, posteriormente, reafirmadas por ele em seu texto *Discurso e imagem: uma arqueologia do imaginário humano* (COURTINE, 2011), podendo também ser lidas na tese de Kogawa (2012). Quarto, o lugar do corpo dentro da noção de intericonicidade a partir de Hans Belting (2004) em *Anthropologie des images* (MILANEZ, 2006, 2009; COURTINE, 2011). Quinto, uma consideração mais aguçada do campo de antecipação, noção de Foucault (2008) da *Arqueologia do Saber*, que Courtine retoma de seus trabalhos com memória discursiva. Sexto, é preciso dar ainda uma atenção bastante especial às obras *Memória Coletiva* e *Cadres sociaux de la mémoire*, ambos de Maurice Halbwachs (2004, 2001). Sétimo, é preciso que atentemos que a imagem é uma produção em sentido *lato*. Não podemos deixar de fora uma investigação da ideia do signo como imagem acústica para Saussure (2006) e, sobretudo, seguindo Belting (2006) em seu trabalho *Imagem, mídia e corpo*, no qual afirma que a materialidade linguística é produtora, acima de tudo, de imagens (MILANEZ, 2006). Oitavo, compreender a intericonicidade é dar relevância à série enunciativa da maneira como Foucault (2008) a compreendeu em sua *Arqueologia*. E, nono, para finalizar, destacar o caráter do *a priori* histórico que nos persegue na constituição dos sujeitos, tomando o Foucault da *Arqueologia* e as problematizações de Paul Veyne (2011) acerca desse tema.

Como nenhuma noção nunca poderá estar fechada, esses são alguns instrumentos teórico-metodológicos, a meu ver, que podem auxiliar a compor a caixa de ferramentas de analistas do discurso e pesquisadores da imagem. Diferentemente de outros conceitos que são apenas

repetidos e aplicados aqui e ali, a noção de intericonicidade surge em um mundo líquido cuja beleza tem suas propriedades únicas, mas pode, alquimicamente, nas mãos do pesquisador, recriar novas possibilidades de compreender e tecer o mundo.

Referências

- BELTING, H. **Pour une anthropologie des images**. Tradução de Jean Torrent. Paris: Gallimard, 2004.
- BELTING, H. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia. **Revista Ghrebh**, v. 1, n. 8, p. 32-60, 2006.
- CARVALHO, F. R. **Guignard e o outro moderno**. 2007. Dissertação (Mestrado em História)-Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2007.
- COURTINE, J.-J. Foucault e a história da análise do discurso, olhares e objetos (Entrevista concedida a Nilton Milanez). In: FERNANDES, C. A.; CONTI, A.; MARQUES, W. (Org.). **Michel Foucault e o discurso aportes teóricos e metodológicos**. Uberlândia: Edufufu, 2013. (Coleção Linguística in Focus).
- COURTINE, J.-J. **Dechiffrer le corps**. Paris: Millon, 2012.
- COURTINE, J.-J. Discursos e imagens para uma arqueologia do imaginário. In: SARGENTINI, V.; PIOVEZANI, C.; CURCINO, L. (Ed.). **Discurso semiologia e história**. São Carlos: Claraluz, 2011, p. 145-162.
- COURTINE, J.-J. Discurso, história e arqueologia. (Entrevista). In: MILANEZ, N.; GASPAR, N. R. (Ed.). **A (des)ordem do discurso**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 17-30.
- COURTINE, J.-J. **Entrevista com Jean-Jacques Courtine por Nilton Milanez**. Vitória da Conquista: Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo, 2005.
- COURTINE, J.-J.; MARANDIN, J.-M. Quel objet pour l'analyse du discours? In: CONEIN, B. et al. (Ed.). **Matérialités discursives**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981. p. 21-33.
- FOUCAULT, M. **As Palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FOUCAULT, M. **Les peintures de Manet**. Paris: Éditions Seuil, 2004.
- FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GUIGNARD, A. **As Gêmeas, 1940**. Foto de Graça Gama. Vitória da Conquista: Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo, 2013.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.
- HALBWACHS, M. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Les Presses universitaires de France, Nouvelle édition, 2001.

- KOGAWA, J. M. **Por uma nova história da Análise do Discurso**: notas sobre um apagamento. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa e Linguística)-Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2012.
- MILANEZ, N. A possessão da subjetividade: sujeito, corpo e imagem. In: SANTOS, J. B. C. (Org.). **Sujeito e subjetividade**: discursividades contemporâneas. 1. ed. Uberlândia: UFU, 2009. v. 1, p. 251-259.
- MILANEZ, N. O corpo é um arquipélago: memória, interioridade e identidade. In: NAVARRO, P. (Ed.). **Estudos do texto e do discurso**: mapeando conceitos e métodos. São Carlos: Claraluz, 2006.
- MILANEZ, N. Materialidades da paixão: sentidos para uma semiologia do corpo. In: SARGENTINI, V.; PIOVEZANI, C.; CURCINO, L. (Ed.). **Discurso semiologia e história**. São Carlos: Claraluz, 2011a. p. 197-220.
- MILANEZ, N. O nó discursivo entre corpo e imagem. Intericonicidade e Brasilidade. In: TFOUNI, L. V.; CHIARETTI, P.; MONTE-SERRAT, D. M. (Org.). **A análise do discurso e suas interfaces**. 1. ed. São Carlos: Pedro & João, 2011b. v. 1, p. 147-165.
- PÊCHEUX, M. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. (Org.). **Papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.
- PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.
- SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. Tradução de José Paulo Paes et al. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SIMON, R. S. A. **Anne d'Autriche e Marie-Thérèse D'Autriche, Reines de France, 1664**. Vitória da Conquista: Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo, 2013.
- VEYNE, Paul. **Foucault**: seu pensamento, sua pessoa. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Received on March 22, 2013.

Accepted on April 24, 2013.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.